

Andreas Hudelist

# IM GEFÜGE DER KUNST

Affektive Performativität  
als kreative Praktik

Andreas Hudelist  
Im Gefüge der Kunst

## **Editorial**

Die Reihe wird herausgegeben von Rainer Winter.

**Andreas Hudelist** (Dr. phil.) ist an der Universität Klagenfurt und an der Fachhochschule Kärnten in der Lehre tätig. Er studierte in Klagenfurt und Belgrad Deutsche Philologie sowie Medien- und Kommunikationswissenschaften. Seine Forschungsschwerpunkte sind Cultural Studies, qualitative Methoden, Medienästhetik und kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung.

Andreas Hudelist

# **Im Gefüge der Kunst**

Affektive Performativität als kreative Praktik

**[transcript]**

Veröffentlicht mit Unterstützung der Fakultät für Kulturwissenschaften sowie des Forschungsrates der Alpen-Adria Universität Klagenfurt.



*für Jasmina, Tea und Daša*

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Lektorat: Jasmina Deljanin-Hudelist

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5325-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5325-4

<https://doi.org/10.14361/9783839453254>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

<b>1. Einleitung</b> .....	7
<b>2. Ein Problemaufriss: Künstler als Köche verderben den Brei</b> .....	17
2.1. Kunst als Alltag .....	20
2.2. Alltag als Kunst .....	24
<b>3. Wie wird Kunst? Teil 1</b> .....	31
3.1. Kunst und ihre Öffentlichkeit(en) .....	34
3.2. Kunst und ihre Bedeutung(en) .....	47
<b>4. Ästhetische Erfahrung: Auf den Spuren einer neuen Kunstsoziologie</b> .....	55
4.1. Dialogische Ästhetik .....	56
4.2. Von Kultur zur Gefühlsstruktur .....	81
4.3. Eine Ästhetik der Beziehungen .....	94
4.4. Die radikale Gleichgültigkeit .....	109
4.5. Die abstrakte Maschine .....	123
4.6. Zwischenfazit: zu einer neuen Kunstsoziologie .....	139
<b>5. Empirische Studien</b> .....	143
5.1. DenkMal! – eine Vorstudie .....	145
5.2. Romeo und Julia – love me queer! .....	157
5.3. Der Mentor .....	179
<b>6. Wie wird Kunst? Teil 2</b> .....	197
6.1. Typologien im Kunstgefüge .....	203
6.2. Affektive Performativität? .....	217
<b>7. Fazit: Bildungsprozesse im Gefüge der Kunst</b> .....	227

<b>Danksagung .....</b>	<b>233</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>235</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>237</b>
<b>Filmverzeichnis .....</b>	<b>261</b>

# 1. Einleitung

---

»Die Lektüre befreit sich von dem Boden, auf dem sie gewachsen ist. Sie löst sich von ihm ab.«

Michel de Certeau 1988: 310

Am 5. Oktober 2018 wurde im britischen Sotheby's ein Bild des Graffiti-Künstlers Banksy versteigert. Das Bild *Girl with Balloon* wurde unmittelbar nach der Versteigerung durch einen im Bildrahmen eingebauten Schredder zur Hälfte zerstört. Auf der Künstlerhomepage reagiert Banksy mit einem Erklärungsvideo, in dem er den Bau des Schredders im Bilderrahmen zeigt. Dieser sollte für den Fall einer Versteigerung aktiviert werden. Nun kam das Bild unter den Hammer und Sekunden später zerstörte der Schredder ungefähr die Hälfte des Bildes. Dennoch wird bereits darüber gemutmaßt, ob dadurch der Wert gesteigert oder gesunken sei (vgl. APA 2018). Banksy hat schon öfters verlautbaren lassen, dass er mit dem Verkauf seiner Arbeit an einer Teilnahme am Kunstmarkt nicht interessiert sei. Beweis dafür sollen die mit ihm abgesprochenen Ausstellungen seiner Werke sein, die bis auf eine Ausnahme bei freiem Eintritt besucht werden können. Darunter befindet sich das Kunstprojekt *Dismaland*, das in der britischen Grafschaft Somerset für drei Pfund zu besuchen ist. Andere Werkausstellungen mit einem Eintrittspreis würden allesamt ohne Einwilligung *Banksys* existieren.<sup>1</sup>

Der Kommerzialisierung von Kunst scheint die Kommerzialisierungskritik demnach egal, denn wenn sich etwas verkaufen lässt, ist es Teil der kapita-

---

1 Vgl. dazu den Internetauftritt von *Banksy*, in dem er zwischen den mit ihm abgesprochenen Ausstellungen und ohne seine Involvierung beworbenen Ausstellungen unterscheidet: <http://banksy.co.uk/shows.asp> [08.10.2018]. Da aber weder die Identität des Künstlers (vielleicht auch der Künstlerin) bekannt ist, noch, ob es sich um eine Künstlergruppe handelt, ist es demnach auch schwierig festzustellen, an welchen Ausstellungen er oder sie in welcher Form beteiligt ist bzw. sind.



listischen Maschine. Falls die kapitalistischen Strukturen die Fähigkeit haben, sich durch Valorisation »alles und jedes einzuverleiben, [ist] [...] die kritisch-politische Kunst in der (neo-)liberalen Welt gerade durch ihren Erfolg zum Misslingen [verdammt]« (Emmerling/Kleesattel 2016: 11f). Luc Boltanski und Ève Chiapello betonen, dass die Kunstkritik den Menschen keine Möglichkeit gegeben hat, die Forderung vom Mai 1968 einzulösen. Schließlich ging es damals darum, alle möglichen Formen der disziplinären, insbesondere der kapitalistischen, Regulierung abzulehnen. Die ausgelebte Kreativität im Alltag sollte demnach zu einem widerständigen Handeln führen, das antidisziplinär ausgerichtet ist. Spätestens seit Banksys Ausstellung *Barely Legal* in Los Angeles im Jahr 2006 ist sein Name auf dem Kunstmarkt genauso vertreten wie »auf der Straße«, wenn es um Graffiti-Kunst geht. Während Banksys Graffiti von den Straßen Bristols nach London kamen, vereinnahmte der Kunstmarkt, hier durch das Aktionshaus Sotheby's vertreten, die Graffitikunst, indem diese »von der Straße genommen« und institutionalisiert wurde (vgl. Derwanz 2013: 9). Damit geht auch ein gewisser Niedergang der Street-Art einher (vgl. Reinecke 2012: 11). Da Kreativität, Freiheit und Authentizität, an dieser Stelle in der Street-Art versinnbildlicht, von der Kreativindustrie vereinnahmt und zu einem neuen Lebensgefühl wurde, hat die Kunst versagt, ihre Autonomie aufrecht zu erhalten (vgl. Boltanski/Chiapello 2018: 419). Luc Boltanski und Ève Chiapello verweisen in diesem Zusammenhang auf Max Webers Bezeichnung »Geist des Kapitalismus«. Im Wesentlichen geht es dabei um Menschen, die

»als Personen betrachtet, deren Interessen, Wünsche, Ängste, Hoffnungen etc. zum Ziel und zum Nutzen für eine Politik werden, die mehr Freiheiten erlaubt und zugleich den Rahmen dieser Freiheiten stets so zu organisieren weiß, dass die Interessen der Bevölkerung möglichst nicht mit den Interessen der Regierenden »aneinander geraten.« (Ntemiris 2011: 16f)

Die Rechtfertigung des Engagements der kapitalistischen Ideologie fußt unter anderem darauf, dass der Kapitalismus »ein die individuellen und besonders die politischen Freiheiten unterstützendes Regime sei« (Boltanski/Chiapello 2010: 19). Damit gehen neue Organisationsformen in Netzwerken einher, die zum Teil aus der Inkorporierung der Kunstkritik der 1968er (und danach) entstanden sind. Die Kunstkritik war damit in der Krise, da Valorisationen wie Kreativität, Freiheit und Authentizität zu Kategorien wurden, die am Kapitalmarkt einen Wert bekamen. Es entwickelten sich neue Machtstrukturen, die von der Kunstkritik nicht erfasst wurden. Arbeitende und kunstschaffen-

de Menschen haben sich in ihrem Image angeglichen. »Die Konvergenz von ökonomischer und kreativer Logik hat nun zur unmittelbaren Folge, dass mit ihr die Möglichkeit dramatisch eingeschränkt wird, etwas wie eine ›Künstlerkritik‹ vorzutragen« (Chiapello 2010: 48). Etwas positiver interpretierend beschreibt dies Richard Florida, der die 1968er-Forderung im Aufstieg der kreativen Klasse verwirklicht sieht, welche die zukünftigen gesellschaftlichen Entwicklungen in ihren Händen hält. Wirtschaftliches Wachstum gehe mit einer Ansammlung von kreativen sowie produktiven Menschen einher (vgl. Florida 2002). Matthias Wieser bezeichnet diese beiden Ansichten als mögliche Enden der Diskussion um die Kreativwirtschaft, die jeweils in aktuellen Studien belegt werden (vgl. Wieser 2015: 179).

In dieser Arbeit wird diesen ›Enden‹ nachgegangen bzw. soll die Dichotomie von Selbstbestimmung und Vereinnahmung verfolgt werden, indem die vermeintlichen passiven Menschen auf der einen Seite und aktiven Personen auf der anderen Seite im Kontext von künstlerischen Begegnungen am Beispiel von Theateraufführungen befragt werden. Dabei fallen zu einem gewissen Teil Kunst und Pop durch das ›Postdramatische Theater‹ (vgl. Lehmann 2008) ineinander, in dessen Zentrum sich die als Medienereignis gefasste Welt erkennen lässt (vgl. Raddatz 2013: 151). In diesem Zusammenhang spielen die Funktionen von Verfassenden, Produzierenden und Konsumierenden beziehungsweise Rezipierenden eine große Rolle und ihr Verständnis von Partizipation, die »als Praxis oder Postulat in der Kunst des 20. Jahrhunderts immer dort eine Rolle [spielt], wo es um die Selbstkritik der Kunst geht, um die Infragestellung des Autors, um die Distanz der Kunst zum ›Leben‹ und der Gesellschaft« (Kravagna 1999: 30). Die Basis der folgenden Ausführungen bilden dazu die Beziehungen der Kunstschaffenden und der Kunstrezipierenden; ihre Beziehungen zueinander, aber auch ihre Beziehungen zu den materiellen Kunstorten beziehungsweise Kunstgegenständen sowie den immateriellen Kunsterfahrungen.

Zu Beginn wird im Kapitel *ein Problemaufriss: Künstler als Köche verderben den Brei* anhand von verschiedenen Beispielen aus Filmen und Museen die Verbindung von Alltagspraktiken sowie der Kunst diskutiert. Als Ausgangspunkt dient dazu eine Diskussion zwischen Nicolas Bourriaud und Jacques Rancière, die von unterschiedlichen Standpunkten aus, die Beteiligung des Publikums an künstlerischen Werkgefügen oder Prozessen thematisieren. Bourriaud möchte in seinen Kuratierungen Beziehungen zwischen Kunstschaffenden und Kunstrezipierenden herstellen, die es im gewöhnlichen Alltag nicht gibt. Diese Beziehungen lassen dann etwas Neues entstehen, das dem vom

Kapitalismus durchtränkten Alltag widerstehen soll und demnach politisch ist. Für Rancière ist diese Vorstellung naiv, da sie bereits vor der Realisierung einen Raum für Utopien verspricht, ohne sie eingelöst zu haben.

»Die Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen einnimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Art und Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.« (Rancière 2016: 31)

Bevor jedoch diesen Überlegungen im Detail gefolgt wird, werden die Grenzen von Kunst und Alltag problematisiert. Dabei sind die Dimensionen der Partizipation und des Politischen immer ein Thema, wie auch Theodor W. Adorno betont, denn beides gründet »im Doppelcharakter von Kunst als einem freilich noch in seiner Autonomie sozial determinierten Automen und einem Sozialen« (Adorno 2003: 312). Diese angesprochenen Grenzen können anhand von Beispielen erkannt und lokalisiert werden. Wenn jedoch der Prozess der Kunstgenese in den Vordergrund rückt, interessiert es nicht mehr, was einen Kunstgegenstand oder eine künstlerische Performance ausmacht, also was Kunst ist, sondern vielmehr wie sie entsteht. Auf diese Weise steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Prozess und die Frage nach dem ›was‹, weicht der Frage nach dem ›wie‹.

Wie entsteht die Autonomie der Kunst und wo ist sie heutzutage noch anzutreffen? Welchen Wandel hat sie und die soziale Dimension von künstlerischen Prozessen erfahren? Diesen Fragen folgt das Kapitel *Wie wird Kunst? Teil I*, indem der Bedeutung von Öffentlichkeit(en) und der öffentlichen Diskussion von Bedeutungen nachgegangen wird. Welche Öffentlichkeit(en) bildeten künstlerische Praktiken in der Vergangenheit und welche bilden sie in der Gegenwart? Welche Bedeutungen wurden durch diese Öffentlichkeit(en) in Vergangenheit und Gegenwart interpretiert?

Eine Vielzahl von Theorien sowie Autorinnen und Autoren<sup>2</sup> beschäftigen sich mit diesen Fragen. In *Ästhetische Erfahrung* werden verschiedene Theorien im Kontext einer neuen Kunstsoziologie besprochen. Gemeinsam ist diesen Überlegungen die Verknüpfung von Kunst und Alltag beziehungsweise deren wechselseitige Beeinflussung. In welcher Art und Weise der Alltag gelebt wird, ist zentral für die Cultural Studies, in denen Raymond Williams, Kultur als etwas Gewöhnliches beschreibt und damit eine partizipative sowie demokratische Definition von Kultur vorschlägt. Eine Kultur, zu der alle Menschen Zugang haben, da sie diese laufend mitgestalten. Eine Überzeugung, die in seiner Schulzeit Fuß fasst. In *Politics and Letters* wird Williams gefragt, warum er als Schüler das Fach Geschichte mied. In seiner Antwort lässt er uns verstehen, was ihm an Bildungsprozessen wichtig ist und wie die Wahl seiner thematischen Schwerpunkte in der Schule und darüber hinaus entstand:

»The explanation lies in the culture I received, not in my character. What history we were taught in the elementary school was a poisonous brand of romantic and medieval Welsh chauvinism given us by the schoolmaster. The reading was dreadful – nothing but how such and such a medieval Welsh prince defeated the Saxons, and took from them great quantities of cattle and gold. I threw up on that. It wasn't only that it didn't connect. It was absolutely contradicted by how we now were. The irony was that when I entered the grammar school we started to do the history of the British Empire. We plunged somewhere straight into the middle of the 18th century, with the conquest of Canada and then went through India and South Africa and the whole imperial expansion. That kind of history did not interest me very much either.« (Williams 2015: 28)

Was Williams besonders fehlte, war die Verknüpfung der Geschichte, zum einen mit der Gegenwart, zum anderen mit der geographischen Umgebung.

---

2 In dieser Arbeit wird versucht, gendersensibel auf die bezeichneten Menschen einzugehen. Dabei werden gelebte Geschlechtsidentitäten als solche benannt. Es soll damit problematisiert werden, dass die deutsche Sprache keine geschlechtergerechte Sprache kennt, da sie nur drei grammatische Geschlechter zur Verfügung stellt und bei Geschlechtsbezeichnungen von Menschen sogar nur mit zwei Geschlechtsidentitäten auszukommen versucht. Auf den Unterstrich, das Sternchen oder das Binnen-I wird bewusst verzichtet, da diese Varianten die Dichotomie weiblich und männlich zwar transparent machen, jedoch aufrechterhalten, ohne sie zu dekonstruieren. Wenn möglich werden genderunspezifische Formulierungen verwendet, wenn auch diese aufgrund von Wiederholungen von konkreten Bezeichnungen hin und wieder abgelöst werden.

Geschichte wurde demnach von der unmittelbaren Lebenswelt losgelöst und zu etwas, das mit der eigenen Person nichts zu tun hatte. Er merkte erst später wie alles zusammenhängt, wobei der Schulunterricht nicht in positiver Hinsicht zu dieser Erkenntnis beitrug. Kultur und unsere Identität setzen sich aus verschiedenen Schichten zusammen – die schulische Ausbildung ist eine davon.

»I learned the experience of incorporation, I learned the reality of hegemony, I learned the saturating power of the structures of feeling of a given society, as much from my own mind and my own experience as from observing the lives of others. All through our lives, if we make the effort, we uncover layers of this kind of alien formation in ourselves, and deep in ourselves. So then the recognition of it is a recognition of large elements in our own experience, which have to be – shall we say it? – defeated.« (Williams 1989: 75)

Williams verstand welche unterschiedlichen Schichten in der Alltagserfahrung inkorporiert werden. In diesem Zusammenhang arbeitet er das Konzept der Gefühlsstrukturen aus, das diesen Schichten auf den Grund gehen soll, indem sie transparent, reflektiert und verändert werden können. Das Gefühl ist von der Ideologie oder den Gedanken nicht zu trennen, denn mittels der Ideologie wird ein Gefühl hergestellt. Für Sarah E. Chinn ist das von Williams beschriebene Gefühl wie aufgelöster Zucker in einem Getränk: unsichtbar, aber durchaus bemerkbar. Ganz im Gegensatz zu sozialen oder politischen Strukturen, können Gefühle nicht in Einzelteile zerlegt und analysiert werden. Die Betrachtung einer Gefühlsstruktur kann zum Verständnis oder zur Verwirrung beitragen, da in ihr Widersprüche vereint sein können (vgl. Chinn 2011/2012: 16).

Für Nicolas Bourriaud sind diese Widersprüche sehr interessant, da sie an den Grenzformationen zwischen Ablehnung und Zustimmung, Macht und Unterwerfung, dem Zentrum und der Peripherie oder Exklusion und Inklusion entstehen. Diesen Bereich nennt Bourriaud an einer Stelle »Exform« (Bourriaud 2016: x). In diesem Zusammenhang arbeitete er sein Konzept der »relational Aesthetics« (Bourriaud 2002a) aus. Darin attestiert er Beziehungen ein grundlegendes politisches Potential, wenn diese durch ästhetische Formen in der sozialen Begegnung hergestellt werden. Die Formel, dass eine ästhetische Erfahrung gleichzeitig eine Erfahrung durch Formen bedeutet, wird im Kapitel Eine Ästhetik der Beziehungen problematisiert (vgl. Tischler 1972: 142). Bei Bourriaud ist jedoch gerade der Begriff der Form ein wesentlicher, da dieser nach eigenen Angaben, insbesondere im Zusammenhang mit

der Globalisierung, zu wenig diskutiert werde (vgl. Bourriaud 2009a: 7). Auch in seinem Buch *Postproduction* steht die Idee der – sowohl kulturellen als auch materiellen – Form im Mittelpunkt seiner Ausführungen. An dieser Stelle erinnern seine Gedanken an die Überlegungen der Praktiken innerhalb der Cultural Studies und insbesondere an die von Williams. Bourriaud spricht von einer neuen Form von Kultur, einer die sich durch den Gebrauch und die Aktivität auszeichnet (vgl. Bourriaud 2002b: 13). In *Postproduction* geht es ihm also um die Nutzung von Vorhandenem, woraus Neues entstehen soll. Kultur versteht Bourriaud als ein vorgefertigtes Skript, das sich durch die Nutzung der Menschen nicht nur verändern kann, sondern es laufend tut. Die Kunstgalerien sind in diesem Zusammenhang kein besonderer Platz. Für Bourriaud sind sie ein Ort wie jeder andere. Die globalen Mechanismen sollen hier genauso zum Vorschein kommen, wie an jedem anderen Ort. Demnach gäbe es keine besseren Orte, nur andere (vgl. Bourriaud 2002b: 71). Die Fragen der Macht werden von Bourriaud nicht immer der Situation entsprechend gewürdigt, weshalb sein Konzept der relationalen Ästhetik auch kritische Stimmen hervorgebracht hat. Allgemein kann vorweggenommen werden, dass Kreativität und kreative Arbeit Abhängigkeiten unterliegen, die sich in einem Diskurs der Macht aufweichen oder erhärten. Gerald Raunig schreibt, dass sich »[d]ie Kreativen [...] eingeschlossen [finden,] innerhalb eines Institutionengefüges, in dem ihre Kreativität durch die Form abhängiger Arbeit unterdrückt wird« (Raunig: 2007: 173). Eine grundsätzliche Voraussetzung für die Förderung von Kreativität, sind bei Bourriaud die Überlegungen zur Partizipation. Diese zeichnet er im Kunstbereich nach und betont damit verschiedene Arbeiten in ihrer politischen als auch kritischen Dimension (vgl. Bourriaud 2002a).

Rancière vertritt aus der Sicht der Philosophie eine gegensätzliche Meinung. In seinen Büchern thematisiert er wiederholt im Zusammenhang seiner politischen Philosophie Kunst beziehungsweise künstlerische Produktionen und Ästhetik oder ästhetische Erfahrungen. Dabei betont er, dass der Begriff Ästhetik in seiner Verwendungsgeschichte besonders missbraucht wurde. So schreibt er zum Beispiel:

»Die Ästhetik ist der perverse Diskurs geworden, der dieses Dem-Werk-von-Angesicht-zu-Angesicht-Gegenüberstehen verhindert, indem er die Werke oder unsere Wertschätzungen einer Denkmachine unterwirft, die für andere Zwecke entworfen wurde: philosophisches Absolutes, Religion des Gedichts oder Traum von sozialer Emanzipation.« (Rancière 2016: 12)

Dabei kritisiert Rancière, dass Erklärungen am eigentlichen Wissen vorbeigehen, da sie etwas schaffen, das die Erklärenden beschreibt oder etwas, das durch ihre Beschreibung zum Inhalt des Wissens wird, nicht jedoch per se den Erklärten hilft, etwas zu verstehen. Um direkte Auseinandersetzungen, die vielleicht ein Missverständnis oder sogar einen Dissens herbeirufen könnten, zu verhindern, wird die Ästhetik zweckentfremdet. Durch ästhetische Mittel werden konsensuale Strukturen gefördert, die Materialität und Menschen indirekt thematisieren. Die Teilhabe der Menschen regelt das Gemeinsame, in dem über Bedeutungen verhandelt, aber auch über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oder Gehörtwerden und Nichtgehörtwerden bestimmt wird. Zwischen einer Ästhetik der Politik und einer Politik der Ästhetik ist Rancière einer Mikropolitik auf der Spur, die in der Metamorphose dieser Spannung zu lokalisieren ist (vgl. Muhle 2008: 13).

In *die abstrakte Maschine* werden mit Gilles Deleuze und Félix Guattari neue Begriffe vorgestellt, die bereits eingeführte Ideen in den vorangegangenen Kapiteln erweitern oder zeigen, dass Begriffe von Guattari und Deleuze den diskutierten Konzepten und Theorien von Bourriaud oder Rancière vorausgegangen sind. Konkret werden Wunschmaschine, Ritornell und Territorium in künstlerischen Kontexten besprochen und miteinander laufend verbunden. Als Folge dessen entsteht ein Wurzelgeflecht durch einzelne Begriffe, die neue Verbindungen sichtbar machen. Gerade dies entspricht der Arbeitsweise von Deleuze und Guattari, die diese Vorgangsweise in ihrem Konzept des Rhizoms begründen.

»[I]m Unterschied zu Bäumen oder ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen beliebigen Punkt, wobei nicht unbedingt jede seiner Linien auf andere, gleichartige Linien verweist; es bringt ganz unterschiedliche Zeichenregime und sogar Verhältnisse ohne Zeichen ins Spiel. Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Mannigfaltige zurückführen.« (Deleuze/Guattari 1992: 35f)

Das Rhizom stärkt also die Möglichkeit, Problemstellungen zu thematisieren, ohne dass linear-kausale Zusammenhänge gefunden werden. Ähnlich argumentiert auch Michel de Certeau in seiner Theorie der Praktiken, in der er sich für das Wildern einsetzt (vgl. de Certeau 1988: 132). Auf den Überlegungen von Claude Lévi-Strauss aufbauend, meint de Certeau mit Wildern ein widerständiges Handeln, das sich von der Autorität des Gegenübers befreit und eigenständig wird. Insbesondere an der Nutzung der Populärkultur kann diese »Kreativität und Produktivität alltäglicher Praktiken, die der Regelung

und Zügelung durch Institutionen entgehen beziehungsweise sie umgehen und die die Populärkultur hervorbringen« (Winter 2001a: 198), erkannt werden. Bei Deleuze und Guattari sind es die Verbindungslinien im Wurzelgeflecht, die eben etwas Neues herstellen können. Ob dabei im Sinne der Handlungsmacht befreiende oder unterdrückende Situationen geschaffen werden, kann nicht vorhergesagt werden. Wichtig ist dabei die Bewegung oder das Werden, denn rhizomatisch zu denken, bedeutet immer zwischen den Dingen oder selbst ein Zwischenstück zu sein: ein Intermezzo mit dem Ziel eine neue Verknüpfung zu suchen (vgl. Deleuze/Guattari 1992: 41). Visualisiert wird dies in der wohl wichtigsten Abbildung des Buches *Tausend Plateaus*. Ronald Bogue zeigt, dass die Partitur *Five Piano Pieces for David Tudor* von Sylvano Bussotti eine Anleitung dafür ist, auf welche Weise das Buch zu »spielen« sei (vgl. Bogue 2014: 474).

In dem Kapitel *Empirischen Studien* geht es darum, Diskutiertem empirisch nachzugehen. Die Beispiele sollen aber nicht als Illustration der Ausführungen dienen, sondern Fragen beantworten. In der qualitativen Studie wurden Interviews und Beobachtungen durchgeführt, um die »partizipativen« Strukturen sowie Überlegungen von Kunstschaffenden sowie Kunstrezipierenden diskutieren zu können. Für die Analysen sind drei Theaterproduktionen herangezogen worden, zwei, die im öffentlichen Raum realisiert wurden – wovon eines ganz direkt, eines nur indirekt das Publikum zur »Partizipation« aufforderte – und eines, das im Keller eines Theaters aufgeführt wurde. Die Aufführungen fanden zu unterschiedlichen Zeitpunkten und Orten statt. Die Auswahl kam durch die Zugänglichkeit der Kunst und Erreichbarkeit der Kunstschaffenden zustande. Während im ersten Beispiel aufgrund von Beobachtung, Interview mit dem Regisseur sowie versuchter Produktions- und Rezeptionsanalyse dem theoretischen Fundament dieser Arbeit nachgegangen wurde, war schnell klar, dass in weiteren empirischen Beispielen mehrere Interviews sowohl mit dem Team der Produktion als auch dem Publikum durchgeführt werden müssen. Dies wurde in den zwei weiteren Beispielen umgesetzt. Das erste Beispiel *DenkMal!* bleibt in dieser Hinsicht eine Vorstudie, ein Experiment für die Untersuchung, um mögliche vorhersehbare Lücken der Analyse schließen zu können. Im Anschluss werden zwei Projekte diskutiert und verschiedene Bereiche analysiert, wobei Rezeption und Produktion als zwei Seiten einer Bewegung gedacht werden und über die Repräsentation der Texte das transformative Potential ergründet wird.

Die Ergebnisse werden im anschließenden Abschnitt *Wie wird Kunst? Teil 2* reflektiert. Zudem werden im Gefüge der künstlerischen Realisation Typo-



logien benannt, die Parallelen und Differenzen der Teilnehmenden sichtbar machen. Die Bezeichnung der Teilnehmenden begrenzt sich dabei weder auf das Publikum noch auf die Kunstschaffenden. Teilnehmende sind alle Personen und auch die Artefakte beziehungsweise materiellen Gegebenheiten, die das Kunstgefüge zu dem werden lassen, was es letztendlich wird. Die beteiligten Menschen, sind das nun Schauspieler, Zuschauerinnen, Regisseurinnen, Dramaturgen, Regieassistenten oder Vorbeigehende, gehören ebenso dazu, wie der unmittelbare Ort sowie die Zeit beziehungsweise der Zeitrahmen der Aufführungen und die eingesetzten Medien, wie Licht, Projektionen, Toneinspielungen oder Lieder. Das Kunstgefüge setzt sich also aus mehr zusammen als aus den kollaborierenden oder kooperierenden Menschen. Was sie bewegt und in Bewegung sein lässt, sind die Affekte und Perzepte, die Handlungsräume ständig verändern, erweitern oder bestimmen. Dabei geht es um das Zusammenspiel menschlicher und nicht-menschlicher Praktiken. Julia Bee betont in diesem Zusammenhang die transformative Kraft, die zu liminalen Erfahrungen führen kann. »Praktiken, Stile, Techniken und mediale Formen *individuierten* und entwerfen Weisen des Anders-Werden« (Bee 2018: 17). Diese Veränderung oder dieses Anders-Werden schließt sowohl die Orte und Materialitäten als auch die Menschen mit ein. Während sich die Menschen im Werden ständig ändern beziehungsweise verändern, sind die Orte auch von einem Anders-Werden gekennzeichnet. Dies geschieht zum einen durch die neuen Narrationen, die sich mit der Materialität verbinden, zum anderen durch die Veränderung der Materialität oder des Ortes selbst, die oder der durch Hinzugabe von Artefakten neue Bedeutungen erfährt und somit überschrieben wird.

## 2. Ein Problemaufriss: Künstler als Köche verderben den Brei

---

»It is because our social reality has proven to be artificial that we can envisage to change it; and contemporary art, as a producer of representations and counter models that subvert this reality by exposing its intrinsic fragility, also encompasses a political programme that is much more effective (in the sense that it generates real effects) and ambitious (insofar as it refers to every aspect of political reality) than all the messages and slogans it uses to comment on daily events.«

Nicolas Bourriaud 2009b: 7

Kunstprojekte, die weder Kunstwerke noch Videoinstallationen, sondern Begegnungen und Erfahrungen in den Vordergrund stellen, umfassen ein großes Konfliktpotential für einen Kurator, der philosophische Begriffe zu bestimmen versucht und einen Philosophen, der sich für Kunst interessiert. Antje Stahl beschreibt auf diese Weise die schriftliche Auseinandersetzung zwischen dem Kunstkurator und -theoretiker Nicolas Bourriaud und dem Philosophen Jacques Rancière über die (politische) Qualität der Begegnungen zwischen Kunstschaffenden und ihrem Publikum (vgl. Stahl 2011: 27). Beide formulieren, worum es in der Kunst gehen soll – vielmehr noch, worum es der Kunst gehen soll. Stahl geht dabei insbesondere auf den Künstler Rirkrit Tiravanija ein, der in Bourriauds Buch *Relationale Ästhetik* im Kapitel über die Kunst der 1990er Jahre einen prominenten Platz einnimmt und paradigmatisch mit seinen Ausstellungsprojekten mit Kochutensilien den Museums-

raum als Ort der Begegnung gestaltet. Somit ermöglicht er im Sinne Bourriauds »relationaler Ästhetik« Begegnungen zwischen Publikum und Kunstschaffenden (vgl. Bourriaud 2002: 25). Das Kochen ist bei Tiravanija für die Auseinandersetzung mit Menschen essenziell. Selbst als Gastprofessor an der *Royal Danish Academy of Fine Arts* kochte er für und mit seinen Studierenden, wie zum Beispiel der Videokünstler Jesper Just an seine Ausbildung erinnert (vgl. Just/Goldberg 2006: 41). Die alltägliche Handlung des Kochens geht dabei mit Gesprächen einher und soll einen Raum eröffnen, der ohne die Kochsituation verschlossen geblieben wäre.

Eine ähnliche Forderung hat Filippo Tommaso Marinetti mit seinem Manifest *Die futuristische Küche* (im Original: *Manifesto della Cucina Futurista*) 1930 eingebracht. Als Futurist ging es Marinetti um eine kulturelle Revolution, die alle Bereiche des Lebens umfasst. Die Futuristen fordern, die sowohl gesellschaftlichen als auch politischen Verhältnisse neu zu ordnen. Manfred Hardt (vgl. 1982: 381) bezeichnet die Futuristen als prototypisch für die europäischen Kunstavantgarden. Für Marinetti waren die Nahrungsaufnahme und das Denken nicht voneinander zu trennen. So heißt es im Abschnitt »Gegen die Pasta Asciutta«: »Mit der Erkenntnis, dass Menschen sich schlecht ernähren oder ungeschickt große Aktivitäten in der Vergangenheit erreicht haben, bestätigen wir diese Wahrheit: man denkt, träumt und handelt nach dem, was man trinkt und isst<sup>1</sup>« (vgl. Marinetti 1998: 21). Die Pasta Asciutta war nach Marinetti für die Provinzialität Italiens verantwortlich. Für den Nudelverzehr musste Weizen extra importiert werden, wobei Marinetti forderte, dass der Reis aus der Po-Ebene verstärkt für die heimische Küche benutzt werden sollte. Die Abhängigkeit des Weizens zeige die untergeordnete Stellung Italiens in Europa. Nudeln sind nicht nur einfache Nahrungsmittel, sondern tragen auch weitere Bedeutungen mit sich. So seien Spaghetti faulig, dreckig und voller Mythen (vgl. Rohdie 1975: 130). Sergio Benvenuto konstatiert, dass der Beitritt zum Euro-Verband im Jahr 1999 nicht nur der italienischen Ökonomie, sondern auch der Entprovinzialisierung Italiens half. Bevor die »Provinz« rebellierte und ihre Stimmen der *Lega Nord* oder anschließend Beppe Grillo gaben, ging es darum, Italien zu europäisieren (vgl. Benvenuto 2017: 44). Der alltägliche Umgang mit Geldmünzen aus der Europäischen Union sollte dies

---

1 Im Original heißt es: »Pur riconoscendo che uomini nutriti male o grossolanamente hanno realizzato cose grandi nel passato, noi affermiamo questa verità: si pensa si sogna e si agisce secondo quel che si beve e si mangia« (Marinetti 1998: 21). Übersetzung A. H.

vorantreiben. Als Symbol der italienischen Küche oder mehr des Italienischseins kritisierte Marinetti den einfältigen Umgang mit dem Essen und fordert eine futuristische Küche, die auch ein kreativeres Denken und letztendlich eine Revolution verursachen sollte. Es ging ihm nicht darum, Essen künstlerisch zu gestalten, sondern alle alltäglichen Aspekte des Lebens, also die Art und Weise der Lebensführung, zum Thema des Futurismus zu machen (vgl. myhrvold 2011: 14).

Bei Tiravanija gibt es zwar keinen konkreten Verweis auf Marinetti, jedoch ist für ihn der Stellenwert des Essens unbestreitbar hoch. Er betont bei seinen Kunstaktionen die informelle Interaktion, die das vorgefertigte Setting einer umgebenden Museumsarchitektur verlassen soll (vgl. Foster 2010: 137). Im Vordergrund steht auch bei ihm eine Ästhetisierung des Alltags, die es ermöglichen soll, Menschen miteinander in Verbindung zu bringen, die unter anderen Umständen nicht in Kontakt kommen würden. Bourriaud betont, dass längst verstanden wurde, wie künstlich und konstruiert unsere Umwelt ist. Die Diskussion um maßgeschneiderte Informationen innerhalb von Social Media scheint die konstruierte Realität zu bestätigen. Die Filterblase, die durch Algorithmen berechnet und zusammengestellt wird, soll in der relationalen Ästhetik durch persönliche Begegnungen durchbrochen werden. Schon die Erkenntnis allein, dass unsere (soziale) Realität konstruiert ist, beweist, dass wir sie verändern können. Begegnungen in künstlerischen Formaten sollen die Reflexion über die eigenen Scheuklappen fördern. So entstehe ein politisches Programm der Kunst, das besagt, Kunst sei weit mehr als nur ein Ausstellungsobjekt, da sie unseren Alltag sowie unsere Gedanken und Praktiken beeinflusse (vgl. Bourriaud 2009b: 7).

Wo sind jedoch nun die Grenzen von Kunst und Alltag, sodass man von zwei verschiedenen Sphären sprechen kann, die man miteinander verbindet? Woran kann man Alltägliches in der Kunst erkennen? Wo und wann werden wir im Alltag mit Kunst konfrontiert? Wie lässt sich dazwischen eine Grenze ziehen oder ist das überhaupt nicht nötig?

Im Folgenden sollen Beispiele vorgestellt werden, in denen sich entweder Kunst dem scheinbar Trivialen widmet oder der Alltag ästhetisiert wird. Im Fokus steht gerade die Paradoxie der Trennung, die ohne die Verbindung und der Thematisierung des jeweiligen anderen nicht funktionieren würde.

## 2.1. Kunst als Alltag

Im Film *Bande à part* (dt. *Außenseiterbande*) von Jean-Luc Godard aus dem Jahr 1964 entdeckt die Protagonistin Odile als Au-Pair-Mädchen in einem Schrank ihrer Arbeitgeberin Geld. Nach einigem Überlegen beschließt sie mit den Freunden Franz und Arthur das Geld zu stehlen. Dafür warten sie bis es dunkel wird. Um die Zeit totzuschlagen, entschließt das Trio den Rekord eines vollständigen Museumsbesuchs des *Louvres* von 9 Minuten und 45 Sekunden, aufgestellt von dem Amerikaner Jimmy Johnson, um 2 Sekunden zu unterbieten. Dieser hätte nämlich den gesamten Louvre bis dato in der genannten Rekordzeit besichtigt – so erklärt es die Erzählerstimme im Film. Darüber hinaus wird von der Stimme darauf hingewiesen, dass der Umstand des Zeittotschlagens der Tradition von schlechten sogenannten ›B-Movies‹ folgt. Der Verweis deutet auf den handlungsgebenden Roman *Fool's Gold* der amerikanischen Autorin Dolores Hitchens hin. Godard bezeichnet seinen Film als ›B-Movie‹, da dieser einer Trash-Vorlage folgt. Während hier der Filmregisseur seine Vorliebe für die Populärkultur durch die Bearbeitung eines sogenannten Schundromans zeigt, thematisiert er dessen kulturellen Wert implizit im Film. Godard verwendet die Vorlage als Orientierung und versucht beim Filmen möglichst flexibel zu sein. So kommt es auch dazu, dass im Film der Lauf durch den Louvre oder die nicht weniger bekannte Tanzszene im Café Madison möglich wird. Letztere wird wiederum in Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* (1994) neu inszeniert. Es scheint genau dieser spielerische Umgang zu sein, der auch andere Regisseure einlädt diesen potenziellen Mythos der Popkultur aufzugreifen und weiter zu pflegen (vgl. Chin 1991: 7). Nahezu vier Dekaden später wird der Lauf durch den Louvre erneut in einem Film aufgegriffen. In Bernardo Bertoluccis *The Dreamers* (dt. *Die Träumer*) aus dem Jahr 2003 brechen Matthew und die Zwillinge Isabelle und Theo den in *Bande à part* aufgestellten Rekord mit 9 Minuten und 27 Sekunden. Die Szenen sind denen in *Bande à part* fast ident nachgestellt. Bertolucci fügt in *The Dreamers* Originalausschnitte aus Godards Film ein. Im Zentrum bleibt die Schwerfälligkeit des Museums, das wertvolle Kunstgegenstände an einem Ort versammelt und ausstellt. Die Bedeutungen der Artefakte schränken die Besucherinnen und Besucher ein, sodass diese unter der Last der Tradition und der (Kunst)Geschichte kaum eigenständige Gedanken bilden können. Dagegen rebelliert das Trio in beiden Filmen. Die Figuren widersetzen sich beide Male einem vorgezeichneten Weg, den sie beschreiten sollen. Sie möchten selbständig sein. In *Bande à part* geht es später darum, mit gestohlenem Geld

ein unabhängiges Leben zu führen, während in *The Dreamers* der Hintergrund der Unruhen im Jahr 1968 in Paris geschildert und die gewaltvolle Beteiligung an einer Demonstration thematisiert wird. Mit dem Lauf durch das Museum werden die Kunstschätze ignoriert und das Hier und Jetzt humorvoll in den Vordergrund gerückt (vgl. Chin 2001: 9f). 2017 wird die Szene von Agnès Varda und JR in ihrer Dokumentation *Visages Villages* (dt. *Augenblicke: Gesichter einer Reise*) parodiert, indem JR die kunststehrfürchtige Agnès Varda im Rollstuhl durch einen Teil des Louvres fährt. Dass ein Museum nicht zur Gänze besucht beziehungsweise betrachtet werden muss und dass ein Durchrennen mindestens genauso spannend – wenn nicht sogar interessanter – sein kann, zeigte auch der Amerikaner Peter Stone, der im Juni 1950 in fünf Minuten und 56 Sekunden den Louvre durchflog und die *Venus von Milo*, *Nike von Samothrake* und die *Mona Lisa* beim Vorbeirennen betrachtete (vgl. Buchwald 1984). Beim Verlassen des Museums soll er versichert haben, dass kein Museum auf der Welt ihn auf längere Zeit interessieren würde (vgl. Buchwald 1990). Die Idee in einem Museum einen Rekord aufzustellen, ist demnach nicht ungewöhnlich. Schließlich werben Museen des Öfteren mit verschiedenen Rekorden. Es zählt nicht mehr, dass man sich über ein bestimmtes Gemälde austauscht. Was in den Vordergrund rückt, ist der Besuch eines Museums, etwas ›Sinnvolles‹ mit anderen oder auch allein getan zu haben. Der Lauf durch den Louvre zeigt dies, indem aus drei Kameraperspektiven Arthur, Franz und Odile durch die Hallen rennen und rutschen. Das Rennen und die Erfahrung sind wichtiger als die Gemälde und die damit verbundene Kunstgeschichte oder aktuelle Bedeutung. Weder die *Mona Lisa* noch Werke von Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer oder Jan Vermeer interessieren die Laufenden.

Werner Hanak-Lettner hat in seinem Buch *Die Ausstellung als Drama* gezeigt, dass Museumsbesucherinnen und -besucher auch immer eine gewisse Eigenverantwortung bei sowohl der Gestaltung als auch der Auswahl von Narrationen haben (vgl. 2011: 31). Kuratorinnen und Kuratoren versuchen mittels ihrer Strategien Erzählungen und Bedeutungen vorzuschlagen, sie können diese aber nicht für das Publikum fixieren. Es ist nicht möglich, die Bedeutungen im Vorhinein zu bestimmen. Zwar ging man zu Beginn der Medienforschung, wie zum Beispiel beim ›Stimulus-Response-Modell‹ aus der behavioristischen Psychologie davon aus, dass eine direkte Beeinflussung stattfindet, jedoch wurde diese Annahme mehrmals kritisiert und mittlerweile widerlegt. Obwohl von mancher Stelle an der Wirkungsforschung festgehalten wird, wick diese mehr und mehr der Publikumsforschung und den damit verbundenen Fragen nach der Nutzung beziehungsweise den Praktiken

des Publikums, wie zum Beispiel in den Cultural Studies (vgl. Winter 2010: 18-31). Die Nutzung von Medien ist beim Publikum niemals homogen. »Kulturelle Texte sind immer kontextuell artikuliert, in unterschiedlichem Maße polysem strukturiert, haben widersprüchliche, instabile und bestreitbare Bedeutungen« (Winter 2001a: 347).

Demnach ist die Ausstellung im *Louvre* immer ein Versuch Bedeutungsakzente zu setzen, die angenommen aber auch abgelehnt werden können. Der Lauf durch den *Louvre* zeigt eine Möglichkeit der Kunstbetrachtung, die dem Kuratierungsteam wohl nicht in den Sinn gekommen ist. Aber das Rennen durch das Museum bleibt kein Momentum innerhalb der Populärkultur. Zwischen 1. Juli und 16. November 2008 rannte im *Tate Britain* alle 30 Sekunden eine Person für Martin Creeds *Work No. 850* so schnell sie konnte durch die Ausstellung. Die Laufenden waren laut Internetbeschreibung Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen aus London und wurden gebeten, so schnell zu rennen, als ob ihr Leben davon abhängе.<sup>2</sup>

Der Ort der Kunst wird hier trivialisiert und der eher gewöhnliche Lauf wird durch die Verortung im Museum exotisiert und damit ästhetisiert. Die Laufenden treten nicht den Objekten gegenüber, sondern in eine Erfahrung ein. So beschreibt Barbara Gronau (2010: 73-90) die Kunstinstallation *Eat* (1964) des Künstlers Allan Kaprow. Hier besuchte das Publikum einen Felsenkeller, der für Kaprows »Environment« gestaltet und an den letzten Wochenenden im Jänner 1964 besucht wurde. Die Räume wurden zuvor von der Brauerei Ebling als Lagerkeller benützt. Sie waren unvollständig von weißer Wandfarbe bedeckt und Wasserpflützen trugen zum Erscheinungsbild einer Ruine bei (vgl. Kirby 1965: 44). Zudem gab es Akteure, die Essen oder Wein anboten und bestimmte Plätze an denen ebenso Nahrungsmittel eingesammelt und -genommen werden konnten. Nach Gronau realisiert sich die »Aufführung erst durch die Bewegung des Publikums im Raum und ist gebunden an eine direkte Interaktion mit der Architektur, der Landschaft und den darin auftretenden Akteuren« (77). Interessant ist, dass der Rezensent Michael Kirby sehr deskriptiv Kaprows *Eat* bespricht. »The visitors were free to wander about through the cave. Some ate and drank; others did not. At the end of the hour the remaining people were ushered out, the »performers« were replaced by fresh volunteers, and new visitors were allowed to enter« (Kirby 1965: 49). Auch für ihn scheint die Erfahrung im

---

2 Auf der Internetseite des Museums: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/martin-creed-work-no-850> [17.02.2020]

Vordergrund gestanden zu sein. Obwohl er nicht über seine eigene Erfahrung spricht, konzentriert er sich auf die Beschreibung des Ortes, den Ablauf und die Interaktionsmöglichkeiten des Publikums. Für Gronau sind das zentrale Momente, die in eine Zusammenführung von Kunst und Leben resultieren. Es vollziehe sich hier keine Ausweitung der Kunstzone, die eine Annäherung von alltäglichen Praktiken, wie hier Essen und Trinken, an künstlerischen Handlungen verspreche, sondern sogar eine *Aufhebung* (vgl. Gronau 2010: 77). Das heißt Kunst und Alltag lösen sich ineinander auf, da das Publikum selbst über die Geschwindigkeit und Position in der Höhle entscheiden kann. Das bedeutet, dass auch die Reihenfolge der dargebotenen Stationen nach eigenem Empfinden aufgesucht oder ausgelassen werden kann. Kaprow kündigte die Präsentationsform als ›Environment‹ an und vermischte in seiner Installation verschiedene Materialien, Sounds und Objekte, die er zu einer Raumkomposition zusammenführte. Der Raum und die sich darin befindenden Körper gehen nach Gronau eine performative Beziehung ein, da es sich nicht nur um ausführende, sondern auch aufführende Handlungen handle (vgl. Gronau 2010: 76). Gronau erinnert auch daran, dass in den 1980er Jahren unter dem Stichwort ›Bildertheater‹ genau diese Diskussion geführt wurde. Nach ihr ging es dabei weniger um die zweidimensionale Logik eines Bildes, sondern vielmehr um den dreidimensionalen Erfahrungsmodus, der »die Körper und Handlungen von Akteuren und Publikum gleichermaßen umfasst« (Gronau 2010: 77, FN 8). Wenn es um Aufführungen geht, empfindet Klaus Hempfer die Bezeichnung performativ inflationär gebraucht. Im Original sollte *Performance* die Ausführung einer Leistung beschreiben, *performative* jedoch den speziellen Akt der Herstellung einer Bedeutung, die nur durch die Handlungsausführung hergestellt wird (vgl. Hempfer 2011: 14). In dieser Hinsicht kann die Frage gestellt werden, ob nicht, wenn soziale Handlungen realisiert werden, der Begriff Aufführungen passender ist. Die soziale Wirklichkeit entsteht demnach weniger durch Aufführungen und eher durch Ausführungen von Handlungen.

Spätestens seit Kaprows Installationen wird der unmittelbar erfahrene Raum einer Kunstaussstellung nicht mehr marginalisiert, sondern zum Protagonisten gemacht. Die Praktiken, die im Museum grundsätzlich herrschen, nämlich das Betrachten der Kunstwerk(gefüge), der Austausch über diese, der mögliche Besuch eines Cafés, der Kauf eines Souvenirs im Museumsshop werden so in den zwei genannten Filmen von Godard und Bertolucci außer Acht gelassen. Die dargestellten Gegenstände sind tot und haben keinen Einfluss auf die Lebenden. Godards Außenseiter und Bertoluccis Träumer äs-



thetisieren ihren Besuch im Louvre als eigene künstlerische Praxis, die nicht nur in der Filmhistorie zum Nachahmen einlädt. So finden sich auch auf der Videoplattform YouTube Videos, in denen der Lauf durch den Louvre nachempfunden beziehungsweise reinszeniert wird.<sup>3</sup> Durch dieses Reenactment entsteht eine »verlangsamte Erfahrung«, die Raum für Reflexion und einen kreativen Umgang mit dem Originalereignis ermöglicht (vgl. Dreschke/Huynh/Knipp/Sittler 2016: 14).

Dabei scheinen die Laufenden durch das Museum Allan Kaprows Diktum »go *IN* instead of LOOK AT« (Reiss 2001: 24) zu folgen, womit er die Umwelt seiner Kunstprojekte in den Vordergrund rücken wollte und keine Exponate. Eine Umwelt, die als solche die Wertigkeit eines Kunstobjektes bekommen sollte. Gerade diese Ästhetisierung versteht Boris Groys destabilisierend und deshalb politisch. Natürlich hat Groys nicht eine laufende Gruppe im Museum vor Augen, wenn er über Kunstaktivismus und ihre Entstehung aus einer totalen Ästhetisierung der Welt schreibt. Er trennt klar zwischen kritischer Kunst der Vergangenheit und einem aktuellen Kunstaktivismus, der sich für eine Veränderung der gegenwärtigen Strukturen einsetzt, die ihn unter anderem auch bedingen. Kunstaktivismus steht jedoch auch in der Kritik. Denn er ästhetisiere politische Ziele, produziere Spektakel und verliere dadurch das politische Potential zur Veränderung. Eine totale Ästhetisierung der Welt, in der wir leben, verhindere jedoch kein politisches Potential, sondern zeige die Möglichkeiten auf, da der Status Quo zerstört wird (vgl. Groys 2014: 88-92). Groys würde also sicher dem Beispiel des Rekordlaufes durch den Louvre viel abgewinnen können. Denn dieser akzeptiert die tote Kunstaustellung als solche und macht ihre Rezeption, ästhetisiert durch den Lauf, lebendig.

## 2.2. Alltag als Kunst

In seiner Inauguralvorlesung am 29. Oktober 1974 in Cambridge, beschreibt Raymond Williams, dass dramatische Strategien, wie etwa im Theater, sich mehr und mehr im Alltag festschreiben. »Als Gesellschaft haben wir noch nie so viel geschauspielert oder so vielen anderen beim Schauspielen zugesehen« (Williams 1998: 239). Während in vergangenen Zeiten das Drama wichtig für bestimmte Feste und Rituale war, ist es gegenwärtig Bestandteil des Alltags

---

3 Vgl. The Dreamers/Мечтатели. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=v1MteJ31VXE> [9.5.2018].

(vgl. Williams 1974: 3, 1998: 240). Dieses Drama kann in alltäglichen Szenen sowohl im privaten Raum wie beim Kaffeetrinken, Kochen oder Zähneputzen als auch im öffentlichen Raum, wie beim Arztbesuch, Busfahren oder Einkaufen geschehen. Wie Williams dabei feststellt, geht es nicht immer nur um geplante oder vorproduzierte Dramen, wie Fernsehen oder Theaterbesuche, sondern auch um Nachahmungen im Alltag.<sup>4</sup> Diese Ausführungen erinnern auch an die des Soziologen Erving Goffman (2008), der Ende der 1950er in seinem Buch *Wir allen spielen Theater* darauf eingeht, dass nahezu jede unserer Handlungen eine gespielte Handlung sei, je nachdem wo man sich innerhalb der Bühnenordnung aufhält. Goffman geht in seinen Überlegungen von der Idee aus, dass wir uns immer nach den Situationen richten und uns innerhalb der Machtstrukturen so verhalten, wie es für uns vom Vorteil sein kann. Die dabei ausgeführten Handlungen gleichen demnach keineswegs denen von Theaterschauspielerinnen und -schauspielern, da sie Wirklichkeit herstellen und verändern. Williams beschreibt die Dramatisierung der Gesellschaft in der Hinsicht, dass wir gar nicht mehr außerhalb einer dramatischen Struktur denken können und unseren Alltag dementsprechend aufbauen. So betont auch Goffman, dass der Mensch ein dramatisches Wesen ist. Williams und Goffman nehmen hierbei unter anderem vorweg, was später in den sogenannten *performative turn* münden wird. In den Cultural Studies hatte man sich zuerst den Bedeutungen verschrieben, die durch alltägliche Praktiken hervorgerufen werden (vgl. Hall 1997). Im Vordergrund stehen dabei nicht die Bedeutungen semantischer Texte, sondern die Handlungen an sich. Der Neologismus *performative* geht auf John L. Austin zurück, der Sprachhandlungen von Sprachaussagen trennen sollte (vgl. 1986: 305-237). Zu Beginn seiner Überlegungen baut er eine Dualität von Äußerungen auf, die entweder als konstativ oder performativ zu bezeichnen waren. Mit konstativen Äußerungen sollten Aussagen gemeint sein, die als falsch oder wahr bezeichnet werden konnten. Im Gegensatz dazu stellen performative Sprachhandlungen Realität her, sobald die Äußerungen ausgesprochen werden. Während der Begriff zu Beginn allgemein für Sprechakte verwendet wurde, sollte er helfen, konkrete Handlungen zu erkennen und beschreiben (vgl. Hudelist 2017b). Von Bedeutung ist dabei die Verwendung der Sprache, die in einem bestimmten Kontext

---

4 Jörg Zirfas stellt dies ebenso heraus, wenn er Rituale von der Wiege bis zu Bahre beschreibt: »Rituale bestimmen unseren Alltag, strukturieren unsere festlichen und feierlichen Anlässe und begleiten uns in Krisen und bei Katastrophen. Mit einem Wort: Rituale sind allgegenwärtig« (Zirfas 2004: 9).

auf neue Handlungsmöglichkeiten verweisen kann (vgl. dazu auch König 2011 oder Nestler 2011).

Ein Beispiel für eine Dramatisierung des Alltags oder für Ästhetisierung des Gewöhnlichen ist das *Museum of Broken Relationships*<sup>5</sup> in Zagreb (Kroatien), welches im Jahr 2011 mit dem Kenneth Hudson Award als das innovativste, kontroverseste und ungewöhnlichste Museum des Jahres ausgezeichnet wurde. Die Beschreibung auf der Homepage lautet:

»Museum of Broken Relationships is a physical and virtual public space created with the sole purpose of treasuring and sharing your heartbreak stories and symbolic possessions. It is a museum about you, about us, about the ways we love and lose.

At its core, the Museum is an ever-growing collection of items, each a memento of a relationship past, accompanied by a personal, yet anonymous story of its contributor. Unlike destructive self-help instructions for recovery from grief and loss, the Museum offers the chance to overcome an emotional collapse through creativity – by contributing to its universal collection.«<sup>6</sup>

Privates wird hier der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Objekte, die im Museum ausgestellt werden, sind alle von Menschen eingesendet worden, die eine gescheiterte Beziehung erlebt haben (vgl. dazu Abb. 1). Die mit den jeweiligen Geschichten verbundenen ausgestellten Objekte sollen den beteiligten Personen, die meist mit Schmerz verbundene Trennung, durch den kreativen Prozess eine Überwindung ermöglichen. Die Gründerin Olinka Vištica und der Gründer Dražen Grubišić suchen Spenden von persönlichen Gegenständen, um diese einem feierlichen Niedergang beziehungsweise Ende zuzuführen.

Das Ausstellen der Objekte wertet die Erfahrung auf, an der nun ein Publikum teilhaben kann. Das Museum wird dabei zu einer Institution, die alltägliche dramatische Handlungen einfängt und ausstellt. Die Vielfalt der Objekte reicht von einem Teddybären über ein Wörterbuch bis hin zu einer Axt oder Perücke. Die dazugehörigen Geschichten sind alle einzigartig und erzählen von einer intimen Erfahrung aus dem Alltag. Die abgebildete Axt (Abb.: 1) erzählt die Geschichte eines Berliners, der zum ersten Mal mit einer Freundin

5 Das *Museum of Broken Relationships* ist unter [www.Brokenships.com](http://www.Brokenships.com) oder dem tumblr-Blog [www.brokenships.tumblr.com](http://www.brokenships.tumblr.com) zu finden.

6 [https://brokenships.com/explore?open=about-museum\[03.03.2018\]](https://brokenships.com/explore?open=about-museum[03.03.2018])

Abbildung 1: Zwei Artefakte aus dem ›Museum of Broken Relationships‹: ›ex-ace‹ (li.) und ›red wig‹ (re.)

© liegt beim Verfasser



zusammenzog. Als er nach einiger Zeit beruflich drei Wochen nach Amerika reiste, konnte sie nicht mitkommen. So reiste er allein, während sie ihm vor Abflug erzählte, keine drei Wochen, ohne ihn überleben zu können. Nach seiner Rückkehr wusste sie, dass ihre neue Freundin, die sie seit vier Tagen kannte, ihr all das geben konnte, zu dem er nicht in der Lage war. Als sie für zwei Wochen mit ihr auf Urlaub fuhr, kaufte er im Zorn die abgebildete Axt bei Karstadt und zerstückelte täglich bis zu ihrer Rückkehr eines ihrer Möbelstücke, um ihr ein Verlustgefühl zu vermitteln, das anscheinend nur er verspürte. Als sie wiederkam, entledigte sie ihm die Häufchen von Möbelresten und er sah sie nie wieder. Die Perücke (Abb.: 1) hat jemand von seiner Ex-Freundin nach der Trennung ohne Erklärung zugesandt bekommen. Der Besitzer legte die Vermutung nahe, dass die Perücke vor der Trennung angeschafft wurde, um eine bestimmte Fantasie zu erfüllen. Nun sind die Axt und die Perücke als *ex-ace* und *red wig* im Museum in Zagreb zu finden und ästhetisieren die Trennung von sich einst Liebenden.

Es gibt jedoch nicht nur das physische Museum in Zagreb. Da der Platz für die Gegenstände limitiert ist und nicht alle Artefakte ausgestellt werden können, finden sich Abbildungen der Gegenstände inklusive der Geschichten der spendenden Personen im virtuellen Museum. Zusätzlich wurde auch eine Außenstelle in Los Angeles im Jahr 2016 eröffnet. Und wer ein persönliches Stück spenden möchte, kann dies einschicken oder nur den Ort der beendeten Beziehung mit der passenden Geschichte dazu online eintragen. In den Worten von Jörg Heiser scheint das *Museum of Broken Relationships* ein Beispiel für eine Ästhetik zu sein, die sich über Beziehungen definiert:

»Die relationale Ästhetik offeriert so kodiertes Wissen ›für alle‹ und stellt sich also in den Dienst des Ideals einer Kunst, die sich (vermeintlich) gegen die Massenkultur auflehnt, indem sie exklusives Wissen durch nicht exklusive Akte zu sozialer Verbundenheit aufführt.« (Heiser 2016: 24)

Im Vordergrund steht also die Möglichkeit, dass jede Person, die eine Geschichte über gescheiterte Beziehung weiß und damit einen Gegenstand verbindet, diese auch für eine museale Aufbereitung (analog oder digital) einreichen kann. Dieser Akt, der jedem und jeder ermöglicht wird, wird mit dem Fachwissen der einzelnen Person verbunden.

Durch die Archivierung wird eine Transkodierung der Narration durchgeführt. Mittels der unangenehmen Erfahrung können sich die Protagonistinnen und Protagonisten davon emanzipieren. Die gescheiterte Beziehung ist nicht mehr eine Geschichte der Enttäuschung und des Schmerzes, sondern durch ein mit der Geschichte verbundenes Artefakt für eine gewisse Zeit analog im Museum und digital auf der Webseite ausgestellt. Dadurch wird das Ereignis wiederum positiv konnotiert und erfährt eine Neuinterpretation. Die Bedeutung einer gescheiterten Beziehung wird de- sowie rekontextualisiert und somit reinterpretiert. Die Erfahrung erfährt eine Materialisierung, die durch die Dinge nicht erstarbt, sondern in einen Bedeutungsfluss gerät. Der daraus entstehende Prozess ordnet die Erinnerung oder Erfahrung laufend neu. Der Fluss der Dinge trocknet also nicht aus (vgl. Hörning 2001: 207).

Auf den Überlegungen von Michail M. Bachtin und Valentin N. Volosinov hat Stuart Hall die Möglichkeit betont, »sich eine existierende Bedeutung anzueignen, indem man sie neu besetzt (z.B. ›black ist beautiful‹)« (Hall 2013: 158). Hier ist es möglich dominante Bedeutungen von Beziehungsbrüchen ebenso neu zu besetzen und zu einer transkulturellen Geschichte von gescheiterten Beziehungen beizutragen. Was durch das *Museum of Broken Relationships*

gesammelt wird, trägt zu einem transtopischen<sup>7</sup> Raum bei, in dem nicht nur entsprechende Narrationen zusammengetragen, sondern überhaupt in der Öffentlichkeit erzählbar werden. Da es sich hierbei nicht um eine Intervention, also einen Bruch im bekannten Diskursgefüge handelt, sondern dem Diskurs vielmehr mittels neuer möglicher Erzählungen etwas hinzugefügt wird, kann man auch von einer ›Invention‹ sprechen. Durch das Museum als Archiv – sowohl analog als auch digital – wird ein Terrain begründet, das vorher in dieser Art noch nicht vorhanden war. Diese »Assoziation von Kräften« erschafft eine delokalisierte Narration, die laufend erweitert und erneuert wird (vgl. Lorey/Nigro/Raunig 2011: 9f.).

Im Folgenden sollen Beispiele herangezogen werden, die uns verstehen lassen, warum Machtkämpfe um Bedeutungen und um den öffentlichen Raum im Kunstkontext existieren. Dabei sind folgende Fragen zum roten Faden verwoben:

- Wann wurde Kunst öffentlich? Welche Rolle hatte die Öffentlichkeit bei der Kunstrezeption? Welche Möglichkeiten der Partizipation hatte das Kunstpublikum bei der Rezeption? Wo traten erste Konflikte zwischen Öffentlichkeit und Kunstschaffenden auf?
- Wer bestimmte über die Bedeutungen der Kunstwerke bzw. Kunstgefüge? Wann traten Konflikte zwischen Kunstschaffenden und Publikum in Bezug auf die Bedeutung auf? Wer macht die Kunst, die Produzierenden oder die Rezipierenden?
- Welche künstlerischen Strategien werden von den Kunstschaffenden verfolgt, um das Publikum einzubeziehen? Welche unterschiedlichen Qualitäten resultieren daraus? Wie wird jeweils die Rolle des Publikums und der Kunstschaffenden gegenseitig wahrgenommen?

---

7 Zur Verwendung des Begriffs Transtopie vergleiche die Ausführungen von Erol Yildiz, der damit die Handlungen von Migranten und Migrantinnen zweiter und dritter Generation bezeichnet, die die entsprechenden Clichés für sich neu besetzen (vgl. Yildiz 2013: 187f). »Durch solche und andere Verortungspraxen werden mehrheimische lokale Räume geschaffen, in denen unterschiedliche Traditionen, Erinnerungen und Erfahrungen kombiniert und kultiviert werden. Das Leben zwischen Kulturen und Welten wird nicht als Identitätsdefizit oder schizophrene Situation betrachtet, sondern positiv in Szene gesetzt [...]« (vgl. Yildiz 2017: 30).